

*А. О. Котломанов*

## МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ НОВОЙ РУССКОЙ СКУЛЬПТУРЫ. ЭПИЗОД 1: ПАМЯТНИК КНЯЗЮ ВЛАДИМИРУ

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица,  
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

В связи с сооружением памятника Владимиру Великому в Москве анализируются современные тенденции исторической монументализации в России, а также аналогичные процессы в других странах. Прослеживается история памятников-доминант, посвященных выдающимся историческим личностям. Выделены ключевые примеры новейшего периода, среди которых акцентируются религиозные монументы. Также в связи с предложенным Зурабом Церетели проектом создания колоссальной фигуры Христа анализируются примеры скульптур в форме фигуративного сверхмонумента, символизирующих идею триумфа религии. Новейшие тенденции монументализации предлагается рассматривать как феномен, характеризующий кризисные явления современной культуры. Их количество отражает общую симптоматику упадка фигуративного метода в искусстве, инерционную стадию его эволюции. Итоговые выводы связаны с формулировкой необходимости ограничения данного процесса, выработки новых критериев качества, признания проблем монументальной скульптуры в объективном контексте. Библиогр. 7 назв. Ил. 10.

*Ключевые слова:* современная скульптура, монументальная скульптура, городская скульптура, паблик-арт, русская скульптура, Вячеслав Клыков, Зураб Церетели.

## THE MONUMENTALITY OF NEW RUSSIAN SCULPTURE. EPISODE 1: MONUMENT TO PRINCE VLADIMIR

*A. O. Kotlomanov*

St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design,  
13, Solyanoy per., St. Petersburg, 191028 Russian Federation

St. Petersburg State University,  
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034 Russian Federation

In connection with the erection of the monument to Vladimir the Great in Moscow, contemporary trends in historical monumentalization in Russia are considered, as well as similar processes in other countries. Traced is the history of the dominant monuments dedicated to outstanding historical figures. Key examples of the newest period are highlighted, among which religious monuments are emphasized. Also, in connection with Zurab Tsereteli's project of creating a colossal figure of Christ, analyzed are examples of sculptures in the form of a figurative super-monuments symbolizing the idea of the triumph of religion. The newest tendencies of monumentalization are proposed to be considered as a phenomenon characterizing the emergent crises in contemporary culture. Their number reflects the general symptomatology of the decline of the figurative method in art, the inertial stage of its evolution. Final conclusions are related to the formulation of the need to limit this process, to develop new criteria of, to recognize the problems of monumental sculpture in common international context. Refs 7. Figs 10.

*Keywords:* contemporary sculpture, monumental sculpture, urban sculpture, public art, Russian sculpture, Zurab Tsereteli.

*По итогам голосования, проведенного ранее на портале Правительства Москвы «Активный гражданин», жители столицы признали памятник князю Владимиру лучшим, установленным в Москве в 2016 году [1].*

История, случившаяся с созданием и установкой памятника Владимиру Великому в Москве (рис. 1), взбудоражила российское культурное сообщество, повергло его в дискуссии о роли киевского князя в отечественной истории, о связи прошлого с настоящим, об истинных причинах внезапного появления этой огромной статуи. Ведь в столице уже слишком много крупноформатной бронзовой скульптуры, зачем устанавливать еще один монумент, и тем более в самом центре, на Боровицкой площади? Вопрос назрел достаточно давно, и уже лет десять-пятнадцать (если не больше) ответ на него с точки зрения здравого смысла, да и просто хорошего вкуса сводится к простому выводу: наверное, пора уже остановить этот монументальный бум, объявить мораторий на установку новых памятников. И, следовательно, провести ревизию пафосного самовыражения, проявившегося на московских улицах, скверах и площадях по прихоти узкой группы лиц, путем установки того или иного памятника, решающего вопросы отнюдь не культурные и даже не социальные. Для подобных изваяний в Москве уже приготовлено место — парк искусств Музеон возле здания Третьяковской галереи на Крымском валу.



Рис. 1. Памятник Владимиру Великому. 2016.  
С. А. Щербаков. Боровицкая площадь, Москва

Впрочем, есть и те, кто думает иначе. Прочитируем доктора исторических наук Д. М. Володихина, точка зрения которого близка официальной позиции по вопросу монументальной скульптуры и увековечивания исторических деятелей:

Москва чудовищно бедна памятниками, которые ассоциируются с историческими корнями города, его древностью и уж тем более древними временами его культуры, его

веры. Памятника Ивану Калите нет. Памятника Ивану Великому нет, а ведь именно он начал строить тот самый кирпичный Кремль, без которого ныне Москва просто немыслима! Слава богу, появились монументы свв. Кириллу и Мефодию, патриарху Гермогену. Ну а преп. Сергей Радонежский, столько сделавший для Московской Руси? А св. Нестор, с которого началось все наше летописание? А св. Леонтий Ростовский, погибший, крещая Северо-Восточную Русь? А митрополит Иларион, первый богослов древнерусский? Они что, никак не соотносятся с историей и культурой России и, в частности, Московской земли? Никак не повлияли? Их что, забыли после смерти и миллионы русских православных людей их вовсе не чтит? Разве они недостойны того, чтобы памятники им поставили в столице Русской государственности? И чем лучше их случайное, прямо скажем, лицо — князь Юрий Долгорукий, всего-навсего давший в Москве, маленькой охотничьей резиденции, «обед силен» своему союзнику?

В современной Москве маловато напоминаний о той древнерусской почве, которая породила великий город.

Памятник святому Владимиру — то малое, что следует сделать... для начала. Но только для начала. Не следует на этом останавливаться [2].

Это очень характерно — видеть в новом памятнике что-то вроде заплатки на исторической ткани, как будто главная цель скульптуры заключается в том, чтобы дублировать функции школьного учебника. А то, что это прежде всего вид искусства, об этом уже никто не помнит? И этому виду искусства присущи весьма важные качества (например, закономерности взаимодействия пластической формы и окружающей архитектуры), что не позволяет превращать город в экспозицию по патриотическому просвещению.

Нелишним будет вспомнить: в советское время была выработана стройная, логически выверенная теория монументальной скульптуры, обоснованная историческими закономерностями, которые по неясной причине теперь оказались забыты. Замечательным примером этому является, в частности, книга В. С. Турчина «Монументы и города» (1982), где выражены мысли, близкие нашей теме:

Монумент... показывал и показывает историю в идеях. Потому если монумент «принимает» в себя тип изображения конкретного персонажа, то такого, который принес в мир круг идей, его решительно реформировавших. Безусловно, далеко не всегда монументы с изображением конкретных персонажей действительно представляют лиц столь значительных, чаще встречаются попытки «представить» такой персонаж в ореоле высшей исторической закономерности. <...> Неглубокость выражаемых идей приводила к заведомой фальши, и значительность эстетического эффекта не достигалась. Есть, наконец, монументы, образ которых заведомо ложен. Такое качество их может произойти из-за несовпадения исторической значимости выражаемой в произведении идеи с действительным ее отражением в жизни современного общества. <...> Показательным примером может стать возведение многочисленных монументов Бисмарку в Германии начала нашего века. <...> Это были монументы ностальгии по сильной власти, монументы ярко выраженного буржуазного национализма [3, с. 114].

Монументальная скульптура — наиболее политизированная форма пластики. Она подразумевает известные условности, и для того чтобы «попасть в формат», надо обладать уникальным талантом. Такой талант был, например, у советских скульпторов С. Д. Меркурова, Е. В. Вучетича, Н. В. Томского, при том что с художественной точки зрения их произведения могли быть и малоинтересны. Но даже эти имена — колоссы по сравнению с теми, кто сегодня готов по любому удобному поводу изваять бронзового истукана. Большая скульптура должна была уйти в про-

шлое вслед за великим государством, режим которого олицетворялся в бронзе, граните и бетоне советских памятников и мемориальных комплексов. Все оказалось сложнее, чем можно было прогнозировать. Вопреки логике, монументальный жанр не только не ушел в забвение, наоборот, он получил новое развитие, расцвел как никогда. В чем подлинный смысл этого феноменального «цветения», не является ли оно очередной «псевдоморфозой», обманывающей наше восприятие?

Стоит обратить внимание на то, что данное явление характерно не только для России, но и для всех стран, где есть хотя бы минимальное количество финансовых средств, необходимых на покупку бронзы для скульптуры и гранита для ее постамента. Западная и Восточная Европа, Ближний и Дальний Восток, Северная и Южная Америка — весь мир оказался поражен невиданной эпидемией монументальной скульптуры, посвященной чему угодно, в зависимости от желания тех, у кого оказалось достаточно энтузиазма для организации установки того или иного памятника.

Здесь можно было бы процитировать кого-нибудь из основоположников пост-модернизма или хотя бы популярное в узких кругах эссе Вальтера Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», но мы этого делать не будем, поскольку толку от подобных цитат немногим больше, чем в былое время от обращения к классикам марксизма-ленинизма. Объяснить новейшую монументальную эпидемию вряд ли возможно средствами спекулятивной философии, впрочем, как и любое другое явление, которое происходит здесь и сейчас, а не является плодом хитроумной интеллектуальной активности. Для начала, в отсутствие удобного авторитета с набором все объясняющих цитат, можно было бы провести исторический анализ с целью выявления аналогий прошлого и настоящего. С историческими параллелями все более или менее ясно: определено, нечто похожее (в количественном отношении) уже было в Древней Греции и Древнем Риме.

Бронзовой скульптуры в античном мире было огромное количество, что можно понять по находкам в Помпеях, в городе, который был частью небольшого курортного района, одного из многих в Средиземноморском регионе. Можно только догадываться, какие шедевры украшали акрополи и агоры Афин, Родоса, Пергама и Александрии, форумы и базилики Рима и т. д. То, что чудом сохранилось, — мельчайшая часть утерянной художественной культуры, того, что было переплавлено или попросту уничтожено. Если придерживаться идеи того, что Греция и Рим — колыбель европейской цивилизации, а в XX в. эта цивилизация охватила весь мир, то можно связать современный «расцвет» монументальной скульптуры с генетической ностальгией по художественной бронзе. То есть в сознании человека таится некий идеал бронзовой статуи, вдруг давший о себе знать в новейший период истории.

Сравним ситуацию последних десятилетий с тем, что происходило с бронзовой скульптурой в период расцвета старой европейской культуры, начиная с эпохи Возрождения и заканчивая серединой XIX столетия. Количество монументов росло, но бронзы все время не хватало из-за несовершенства производства по ее выплавке и формовке. Эта проблема была по-настоящему решена только в XX в.

Подлинная эпоха монументализации началась в прошлом столетии, к 1930-м годам, если говорить приблизительно. Как раз к этому времени сложились подходящие условия. С одной стороны, уже была развита индустрия произ-

водства бронзы и стали, а также заготовки камня — известняка, мрамора и гранита — для строительных и художественных работ, изготовления железобетона. К техническим условиям добавились и обстоятельства идеологии. Для того чтобы создавать монументальную скульптуру в большом количестве, нужны вдохновляющие идеи, которые, как и творческие импульсы, могут иметь разную эмоциональную окраску. Так, безусловно важным фактором в истории «большого искусства» была тема скорби, отразившаяся во множестве монументов, установленных в Европе после Первой мировой войны. Причем не только в городах, но и в совершенно безлюдных местностях, в районах бывших сражений или в символических «пространствах памяти», где-нибудь на горе, как это бывало в случае с Италией или Испанией. В этих новых монументах как будто заявляла о себе новая религия, отмеченная своеобразной безысходностью. С другой стороны, в Италии, Германии и Советском Союзе стали создаваться монументы, исполненные бравурного пафоса, смысл которого сводился тоже к некой «религии», воспевавшей здоровое тело и здоровый дух, героические будни простого человека, благородную воинственность, героический труд, светлое будущее и все то, что укладывается в понятие «тоталитарная идеология».

Этот исторический экскурс предпринят с одной целью — вкратце перечислить то, что предшествовало стремительному росту монументальной скульптуры в последние десятилетия. Перечислить, для того чтобы задать некоторые исходные позиции для дальнейшего анализа. Итак, большая форма предполагает наличие большой идеи в качестве основы и технической базы для распространения монументализированной идеи в достаточном объеме. Например, каждый крупный советский город предполагал установку на своей главной площади памятника вождю, Ленину или Сталину. В Москве и Ленинграде таких памятников было больше, чем в среднем по стране, и во всем этом была своя логика, хотя и с некоторой долей абсурда.

На Западе после Второй мировой войны начался альтернативный процесс. В то время как в Советском Союзе, Восточной Европе и КНР развивалась бронзовая, каменная и бетонная монументальная скульптура, в Западной Европе и США она заменилась «паблик-артом», неким отвлеченным «общественным искусством», культурным инструментом либерально-демократического общества. По своей сути паблик-арт принадлежал скорее не обществу, а художнику, в чем последовательно выражала себя модернистская позиция. Впрочем, за модернизмом наступил постмодерн, вот тут-то все и началось...

Есть соблазн трактовать сложные явления простыми объяснениями в духе политической конспирологии. Так, кто-то склонен видеть в Октябрьской революции всего лишь иностранный (или масонский) заговор с целью развала великой Российской империи. В том же духе можно объяснить и появление постмодернизма исходя из того, что это было выгодно в процессе «холодной войны» с целью расшатывания устоев европейской культуры и в конечном итоге концентрации идеологической и военно-политической мощи в едином центре в Вашингтоне. Эта мысленная конструкция, не лишенная элегантности, вполне заслуживает права на существование, хотя и является плодом нашего воображения. Во всяком случае, в 1990-е годы осталось единственное большое государство, имеющее объединяющую общество идеологию, — Соединенные Штаты Америки. Даже современный Китай уже не тот, что был еще лет тридцать тому назад. Отсутствие внятной



идеологии негативно сказывается на монументальной скульптуре, для которой она важна как воздух. Между тем США при всей своей идеологической стойкости как были, так и остались страной, где с монументальной скульптурой (в отличие от американского паблик-арта) дела обстоят неважно, но по иной причине: культурной традиции не хватает.

Итак, исходные данные таковы: в мире сохраняется стереотип монументальной формы, но его связь с реальностью не вполне адекватна. Симптоматика заставляет подумывать об истинности понятий «коллективное сознание» и «коллективное бессознательное», а также о том, что болезни психики способны поражать не только конкретных людей, но и целые общества. Почему до поры до времени люди спокойно жили безо всех этих бронзовых и гранитных истуканов и вдруг они стали расти, как грибы после дождя? Почему в Москве не нашлось другой проблемы, как придумать памятник князю Владимиру, изготовить его и затем долго еще решать, где его правильнее установить. Это притом что Владимир никогда не был в Москве, он не воспринимается российским обществом в качестве основателя государства, и использовать его фигуру как доминанту того или иного столичного пространства не вполне уместно, наверное.

Если бы это была середина XIX в. и речь шла о памятнике Петру I или Екатерине II, то это можно было бы понять. Или тем более в середине XX в., в случае с памятником Ленину или Сталину. Хотя и в том и в другом случае речь вряд ли бы шла именно о городской доминанте, скорее об очередном монументе и его взаимосвязи с окружающим пространством. Здесь же возник чей-то энергичный замысел, и в Москве появилось то, что появилось, в самом центре, рядом с Кремлем.

К этому времени образ князя Владимира уже имел свою историю в монументальной скульптуре. Приведем некоторые примеры. Самый известный (он же и самый лучший) из подобных монументов установлен на Владимирской горке в Киеве (1853, архитектор А. А. Тон, скульпторы П. К. Клодт и В. И. Демут-Малиновский). Это характерный памятник XIX в., эпохи национального возрождения, поиска общей государственной идеи, культивирования образов легендарных отцов нации (рис. 2).

Аналогичными качествами отмечены крупнейшие европейские монументы середины — второй половины XIX столетия. Среди них выделяется



Рис. 2. Памятник Владимиру Великому. 1853. П. К. Клодт, К. А. Тон, В. И. Демут-Малиновский. Владимирская горка, Киев

памятник Арминию — полумифическому предводителю древнегерманских племен, установленный на горе в Тевтобургском лесу в период роста германского национализма (рис. 3). Второй яркий пример — памятник Верцингеторигу на месте битвы при Алезии (рис. 4). В обоих случаях это скульптуры, установленные на возвышенности и, наподобие киевского Владимира, доминирующие в пространстве.



Рис. 3. Памятник Арминию. 1838–1875. Й.-Э. фон Бандель. Тевтобургский лес, федеральная земля Северный Рейн — Вестфалия



Рис. 4. Памятник Верцингеторигу. 1865. Э. Милле. Ализ-Сент-Рен, Бургундия

Примечательно, что по поводу создания киевского монумента в свое время разгорелся нешуточный спор между Николаем I и киевским митрополитом Филаретом. Архиерей был возмущен тем, что князя — борца с язычеством — увековечили в виде идолоподобной статуи, и даже, по легенде, отказался ее освящать. После этой истории Филарет затеял сбор средств на строительство истинного, с его точки зрения, памятника Святителю Руси — Владимирского собора. Эта история весьма поучительна, и здесь напрашиваются некоторые сравнения. Представим, что патриарх Кирилл под тем же благовидным предложением отказался бы освящать монумент в Москве. Или представить такое невозможно?

В 1853 г. в России было далеко не самое свободное время и церковь считалась частью государства. Сейчас в России формально демократия, и церковь отделена от государства. При сравнении оказывается, что все не так, и в 1853 г. было возможно высказывать самостоятельную точку зрения на высшем уровне, а сейчас — нет. Так история искусства помогает пониманию истории государства.

Святейший патриарх Кирилл витиевато, но логично объяснил значимость монумента на церемонии его открытия. Из его речи, если обратить внимание на пер-

вые слова и символическое совпадение называемых имен, должно быть понятно, кому на самом деле посвящена скульптура:

Глубокоуважаемый Владимир Владимирович! Дорогие участники торжественной церемонии!

Святой князь Владимир подошел к вопросу выбора веры очень прагматически: отправил своих послов, чтобы понять, «где кто како служит Богу». Это свидетельство глубинной нелживости князя, его стремления предельно честно и объективно подойти к самому важному вопросу — выбору веры.

<...> Никто не может пересмотреть выбора князя Владимира, не разрушив своей собственной цивилизационной идентичности.

<...> Памятник князю Владимиру — это символ единства всех народов, отцом которых он является, а это народы исторической Руси, ныне проживающие в границах многих государств. Памятник отцу может быть везде, где живут его дети, в этом нет никакого противоречия. Но плохо, если дети забывают, что у них один отец [4].

Киевский Владимир, воспетый М. А. Булгаковым в романе «Белая гвардия» (таинственный светящийся крест над погруженным во тьму городом), современниками воспринимался спокойно, без энтузиазма, но и без излишней критики. В Киеве до его создания уже был некий монумент, известный, например, по дневниковой записи В. А. Жуковского: «Памятник Владимиру. Крест на столбу, весьма плохой; деревянные доски с подпорою. Весьма заслуживает порицания» [5, с. 79]. Эта запись, датированная 1837 г., доказывает, что в дореволюционной России даже у приближенных к государю было достаточно свободное мнение, не затуманенное идеологическими химерами, призывающими видеть в монументе что-то обязательно священное.

Памятник 1853 г. в целом напоминает часовню. Идея подобной композиции, скорее всего, взаимосвязана с некоторыми более ранними западноевропейскими примерами, но модифицирована в стилистике «русского стиля». Когда это скульптурно-архитектурное сооружение покрылось патиной времени, оно стало органичной частью ландшафта, что вряд ли когда-нибудь можно будет сказать о его московском аналоге, находящемся в пространстве, где для такой крупной скульптуры просто нет места.

Первый, нереализованный, вариант установки московского Владимира на Воробьевых горах напоминал киевский прототип, но отличался большей высотой и усилением пространственного доминирования. В Киеве он был сооружен в месте, как бы подразумевавшем нечто подобное: возвышенность с видом на реку, где по преданию Владимир крестил киевлян. Даже если бы там не было никакой скульптуры, это пространство само по себе монументализировало бы историческую легенду. В Москве все иначе, и самое главное, что князь Владимир там никогда не был. Ну, хорошо, можно представить, что это символический монумент и связан он не с историей, а с религией. Но в таком случае можно было бы выбрать другую фигуру, например Сергия Радонежского.

Понятно, что Владимир Великий — креститель Руси, его образ связан с раннесредневековым государством, весьма отдаленным от современной России, и для того чтобы его монументальное изображение стало московской доминантой, требуется сочинить некий миф, который связывал бы воедино две компоненты общего смысла. Первая: Владимир — основатель русской православной церкви, вторая:



Москва — сердце «русского мира». Но для такой мифологии нужна крепкая идеология и годы, за которые миф станет исторической реальностью. Современная Россия на долгосрочные проекты не нацелена, и подобные культурно-исторические концепты приходится реализовывать в сжатые сроки. Приходится, потому что так можно помочь решению текущих политических задач, создать на короткое время идеологическую реальность, которая через пару лет уже будет неактуальна. Владимир на Воробьевых горах планировался к установке к юбилейной дате (1000-летию со дня кончины князя). Затем из-за дискуссий по поводу месторасположения время было упущено, да и сама по себе идея была изначально не самой удачной. Можно было бы вообще забыть эту затею, но все оказалось не так просто. В отличие от царского и советского времени, современная Россия — государство не традиционалистского и не модернистского типа, но уникальный пример страны во всех смыслах постмодернистской. А постмодернизм, как его иногда трактуют, это такой тип мышления, для которого нет ничего определенного, смысл оборачивается полной бессмыслицей, и наоборот. В общем, найти в процессе установки бронзовых и каменных Владимиров в Москве и других российских городах четко выраженную логику не представляется возможным.

За последние двадцать лет памятники Владимиру появились в Астрахани, Баталье, Белгороде, Владимире, Волоколамске, Кемерово, Кропоткине, Новочебоксарске, Саркатыше, Севастополе, Смоленске, Туле и т. д. Форма их обладает определенной традиционностью, причем обнаруживая сходство и с советской скульптурой. За феноменально короткое время возникли даже типы подобных монументов, как в свое время было со статуями Ленину и Сталину. Наиболее распространенный из типологических вариантов — Владимир с крестом в правой руке. Крест может быть разного размера, что также имеет исторические аналогии. «Владимир московский» в этом смысле ориентируется на «Владимира киевского», который в свою очередь тоже что-то мог напоминать...

Этому «владимирскому буму» предшествовал один любопытный случай. В 1988 г., в празднование 1000-летия Крещения Руси, памятник Владимиру Великому появился в Лондоне (рис. 5), что было достаточно интересным событием в контексте тогдашней политической обстановки. Автором монумента был канадский скульптор украинского происхождения Лео Мол, создавший, помимо всего прочего, памятники Т. Г. Шевченко в Вашингтоне, Буэнос-Айресе, Оттаве и в 2000 г. в Петербурге. Лео Мол (Л. Г. Молодожанин) был учеником М. Г. Манизера и вместе с ним работал в 1930-е годы над созданием памятника Т. Г. Шевченко в Киеве. Во время войны он оказался в Германии, где ему повезло устроиться в мастерскую ведущего нацистского скульптора Арно Брекера, также он сотрудничал с другим официальным немецким монументалистом Фрицем Климшем. После 1945 г. судьба занесла его в Канаду, где он вначале работал в монументально-декоративном искусстве, причем основными его произведениями были заказы на художественное оформление храмов, принадлежавших канадской украинской общине. Постепенно карьера Лео Мола (этот псевдоним появился в канадский период его творчества) шла в гору, и он все более активно проявлял себя как автор крупноформатной скульптуры, оказавшись достойным продолжателем традиций консервативной монументальной пластики, яркими представителями которой были его учителя — советские и немецкие скульпторы.

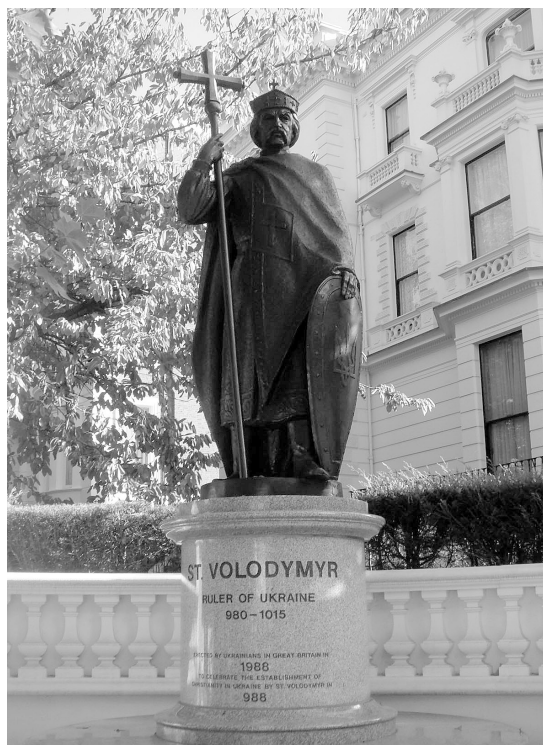


Рис. 5. Памятник Владимиру Великому. 1988.  
Л. Мол. Лондон

Лондонский Владимир по композиции фигуры напоминает киевский прототип, что может быть трактовано в символическом ключе: это «маркер» пространства, знак украинского присутствия за рубежом. На постаменте написано “St. Volodymyr, ruler of Ukraine” («Святой Владимир, правитель Украины») — это исторически неверно, но идеологически обосновано. Так причудливым образом один из первых «новых Владимиров» прославлял скорее не крещение Руси, а украинский национализм, что является безусловным примером попустительства «переписывания истории» со стороны властей Великобритании, одоббивших возведение этого памятника.

В 1994 г. появился очень похожий на лондонский и киевский примеры (князь поддерживает одной рукой высокий крест и другой рукой опирается на щит) памятник Владимиру в Севастополе (рис. 6). Здесь также не обошлось без политики. Автором его был известный российский скульптор, ученик Н.В.Томского В.М.Клыков, в середине 1980-х годов обратившийся к специфической «православно-патриотической» тематике. Помимо прочего, Клыков был автором одного из первых монументов, посвященных православным святым: в 1988 г. в селе Горюх (Радонеж) близ Троице-Сергиевой лавры был открыт памятник св. Сергию Радонежскому, созданный по мотивам известной картины М.В.Нестерова «Видение отроку Варфоломею». В 1990–2000-е годы Клыков стал ведущим мастером нового российского монументального искусства, автором таких произведений, как московские памятники великой княгине Елизавете Федоровне (1990), Кириллу



Рис. 6. Памятник Владимиру Великому. 1994.  
В. М. Клыков. Херсонес Таврический, Севастополь

и Мефодию (1992), маршалу Г. К. Жукову, а также памятника св. Серафиму Саровскому в Сарове (1991), Илье Муромцу в Муроме (1998), К. К. Рокоссовскому и Александру Невскому в Курске (оба — 2000), Ф. М. Достоевскому в Старой Руссе (2001), княгине Ольге в Пскове (2004), адмиралу А. В. Колчаку в Иркутске (2004), В. М. Шукшину в селе Сростки (2004), Прасковье Луполовой в Ишиме (2004), князю Святославу Игоревичу в Запорожье (2005) и Дмитрию Донскому в Москве (2013).

Шедевром ни один из них не является, но удивительно их количество, ведь речь идет о произведениях одного автора, созданных с начала 1990-х до середины 2000-х годов (памятник Дмитрию Донскому был открыт после смерти Клыкова). Нечто подобное можно сказать и о других примерах новой русской монументальности в лице З. К. Церетели, Г. В. Франгуляна, А. И. Рукавишникова и других скульпторов, далеко не все из которых достойны упоминания. Если рассматривать данные примеры отвлеченно, со стороны, то может возникнуть иллюзия, будто речь идет о некой молодой, но уже экономически развитой стране, где проводится в жизнь программа по идеологическому увековечиванию избранных фигур прошлого в целях подтверждения значимости нового режима. Что же было на самом деле? 1990-е и начало 2000-х годов вовсе не были временем, когда Российское государство могло настолько ощутить свое могущество, чтобы тратить финансовые средства на создание подобных скульптур. В стране шел период долгой и мучительной экономической и политической трансформации, чрезвычайной нестабильности, в условиях которой денег не то что не хватало, иногда их не было вообще. И на этом «живописном» фоне росли новые памятники, обращенные к патриотическим чувствам,



Рис. 7. Памятник Владимиру Великому. 1998.  
В. М. Клыков. Харьковская гора, Белгород

создаваемые быстро, как будто для того, чтобы не упустить момент, утвердить важный символ, который, если вовремя не успеть, растворится в небытии... В общем, во всей этой истории есть что-то болезненное и суеверное, но удивительно, что это не только российское явление (а Россия — страна чудес, не так ли?), а феномен глобального масштаба.

Вернемся к севастопольскому Владимиру. Как и у более раннего лондонского монумента, его подлинным смыслом было утверждение национального присутствия на зарубежной территории, но это было намного актуальнее, чем в случае со столицей Великобритании, ведь Англия вряд ли может рассматриваться как объект притязаний со стороны Украины. Зато Севастополь в 1990-е годы, как и Крым в целом, воспринимался символом национального позора России, не сумевшей его отстоять в период распада Советского Союза. Через 20 лет после установки в этом городе памятника Владимиру Севастополь вновь стал русским, и в Москве сразу возникла идея о строительстве в столице Российской Федерации самого большого Владимира, когда-либо и где-либо установленного. В этой истории присутствует нечто вроде логики, но логики парадоксальной и даже мистической.

Другой Владимир, того же автора, находится в Белгороде (рис. 7). Установленный в 1998 г., он до сих пор является крупнейшим по высоте памятником легендарному князю, на 2,5 м превышая киевский монумент. Белгородский памятник находится на возвышенности, известной под названием Харьковская гора. Киевский Владимир, скорее всего, был образцом для белгородского, почти полностью повторяющего композицию дореволюционного монумента: фигура князя в длинном облачении,

с крестом, над высоким постаментом-часовней. Основным отличием являются детали, и помимо разницы в трактовке черт лица и одеяния, главное, что отличает два этих примера, — то, что в Белгороде рука князя устремляется по диагонали вверх, то ли демонстрируя крест, то ли представляя его как своеобразное оружие. Подобное можно увидеть в фигуре князя на известном новгородском памятнике «1000-летие России» (1862; архитектор В. А. Гартман, скульпторы М. О. Микешин, И. Н. Шредер), но в скульптуре Клыкова жест трактован намного динамичнее. Это напоминает традицию ленинских статуй, активизирующих пространство, прямо обращаясь к публике жестом пламенного оратора. Жест этот имеет и другие ассоциации, о которых не очень уместно упоминать, говоря о памятнике, чье создание было приурочено к 55-летию освобождения Белгорода от немецко-фашистских войск.

Скульптор Клыков был незаурядной личностью. Известно, что ему было свойственно мистическое понимание скульптуры, и он в связи с этим закладывал в композиции своих произведений так называемые силовые линии, которые должны были усиливать воздействие монументов на их месторасположение. Восходящую диагональ, упирающуюся в вертикальный крест, можно трактовать именно таким образом, но смысл этой трактовки неоднозначный. Диагональ (динамическая линия) словно блокируется вертикалью креста, или, наоборот, крест резко выбрасывается вперед силовой линией. Во всяком случае здесь есть что-то воинственное, и это неслучайно, ведь по сути это памятник Белгороду как «городу первого салюта». Причем тут князь Владимир? Притом что он считается по легенде основателем Белгорода и его фигура как бы символизирует историю города, историю, которая в ответственный момент может стать реальной силой, с которой можно победить...

Это своеобразное, но логичное объяснение того, почему в Белгороде установлен памятник Крестителю Руси. Уточним, что эта логика аутентична специфической точке зрения на победу в Великой Отечественной войне, которая в 1990-е годы получила распространение в той части российского общества, к которой был близок скульптор Клыков. Данная точка зрения предполагает понимание Победы как мистического события, свершившегося вопреки всему благодаря божественному покровительству. В этой концепции при всей ее привлекательности есть что-то не вполне верное. Представим, если бы кто-то из полководцев Победы распорядился (как в свое время император Константин Великий), чтобы советские солдаты шли в бой не с красным знаменем, а с православными хоругвями... Все-таки символом Победы стала пятиконечная красная звезда, а не крест, при всем к нему уважительном отношении.

В общем, белгородский Владимир, как и некоторые другие монументы Клыкова, оказался произведением, где свобода творчества проявила себя так, что это заставляло здравомыслящих людей с ностальгией вспоминать времена, когда каждая подобная работа проходила через множество изнурительных утверждений и художественных советов, где обсуждались все мало-мальски значимые детали скульптуры.

Неподалеку от Белгорода, на Прохоровском поле, тот же скульптор Клыков в 1995 г. совместно с архитектором Р. И. Семерджиевым установил 225-метровый памятник Победы в виде звонницы, украшенной рельефами и увенчанной позолоченной фигурой Богородицы Заступницы. Удивительно, как быстро стало возможным заменить в военных монументах Родину-мать образом Богородицы, и еще более удивительно, как быстро Российское государство стало разворачиваться в сторону



«реставрации» истории. С той только значительной разницей, что в прежней, действительно православной России не было принято изготавливать монументальные статуи святых и тем более Христа и Богородицы для установки их в честь военной победы, даже такой значимой. Было принято строить поминальные памятники-часовни или обелиски, как, например, на Бородинском поле, в знак того, что сражение, в котором погибли тысячи людей, нельзя считать с христианской точки зрения триумфом. Помпезный монумент, прославляющий силу и боевой дух, — это выражение гордыни, которая, напомним, в христианстве признается грехом.

И вообще, какими бы замечательными с художественной точки зрения ни были произведения отдельных авторов, работавших над религиозными изваяниями, в христианском искусстве — не только в православном, но и в католическом — статуарное изображение всегда было проблемой. Так, широко известные примеры Микеланджело и Бернини вовсе нельзя считать тенденцией, как и случаи появления круглой скульптуры в убранстве готических соборов. В Западной Европе и в Средние века, и в эпоху Возрождения и барокко было достаточно тех, кто любое скульптурное изображение воспринимал как идола, представлявшего собой угрозу для правоверного христианина. В восточном христианстве, в православии ситуация была еще более суровая, и поэтому религиозная скульптура в нашей стране получила развитие в значительно меньшей степени, чем на Западе.

Вернемся к ситуации нынешнего дня. Речь идет не только о памятниках князю Владимиру, но и о российском искусстве в контексте новейших явлений глобального процесса монументализации, суть которого сообразуется с пока еще не получившими должной оценки изменениями в мировоззрении. Параллельно с тенденцией создания памятников-доминант развивалась история сооружения сверхмонументов. Недавно неугомонный З. К. Церетели, известный своими колоссальными скульптурами, загорелся идеей воздвигнуть в России статую Христа, которая по своим размерам была бы именно сверхмонументом, не только доминирующим в пространстве, но и символически им повелевающим. Эта идея так и не получила воплощения, хотя вполне возможно, что в недалеком будущем она все-таки будет реализована, и даже не обязательно в церетелевском исполнении. Если проанализировать историю религиозных сверхмонументов, то из последовательности их сооружения можно вывести тенденцию по усилению в последние годы частоты их установки и одновременно повышения их высоты. Это напоминает историю небоскребов, которая развивалась неравномерно и вдруг где-то с 1960-х годов стала уверенно набирать силу.

Ведущий отечественный специалист по архитектуре XX в. А. В. Иконников замечательно проанализировал данный феномен:

Филип Джонсон в одном из своих интервью подчеркнул, что небоскреб есть некая форма выражения, а не результат экономической необходимости, следствие давления коммерческого мира. И в шестидесятые годы представительности начинают добиваться не только нагромождением масс или созданием гигантских пустот, но и строительством сверхвысоких сооружений. Опыт показал, что даже при максимальной стоимости земли здание, поднимающееся более чем на 60 этажей, не может быть экономически целесообразным (после Рокфеллер-центра такие здания и не строились три десятка лет). Но сама иррациональность рекордной высоты, достигаемой вопреки целесообразности, могла стать сюжетом мифа, оказывать если не эстетическое, то психологическое воздействие

(особенно на американцев, чувствительных к количественным величинам). Высота небоскреба воспринималась как категория монументального [6, с. 109].

С точки зрения художественно-стилистической можно ли сказать, что какой-нибудь из сверхвысоких небоскребов представляет собой выдающееся произведение архитектуры? Даже в тех случаях, когда авторами таких сооружений становились архитекторы вроде того же Ф. Джонсона, Й. М. Пея или Н. Фостера, лишь в редких случаях колоссальный масштаб этих сооружений компенсировался удачными находками в области архитектурной формы. Из новейших примеров неоднозначной монументальности в строительной практике — комплекс Москва-Сити с самым высоким зданием в Европе — башней «Федерация» (2004–2015; архитекторы С.Э. Чобан, П. Швегер). Надо очень любить современную архитектуру, чтобы увидеть в этом бесформенном чуде компьютерных технологий что-то действительно архитектурное. Также надо обладать завидной наблюдательностью, чтобы разглядеть в гигантских религиозных монументах — от известной статуи Христа в Рио-де-Жанейро (рис. 8) до относительно недавнего «Ангела Севера» в Гейтсхеде (рис. 9) — подлинно художественные качества. Так для чего же сооружать подобные изваяния?



Рис. 8. Статуя Христа-Искупителя. 1922–1931. Э. да Сильва Кошта, П. Ландовски. Рио-де-Жанейро



Рис. 9. Ангел Севера. 1998. Э. Гормли. Гейтсхед, Тайн-энд-Уир

В Советском Союзе тоже проявляла себя тяга к гигантизму, и особенно это было характерно для военных монументов. В их разнообразной истории выделялась одна формообразующая концепция, связанная с выделением осевой композиции и акцентированием доминирующей формы: стелы, архитектурного объекта, одной или нескольких фигуративных композиций. Из образов, значимых в данном контексте, особого внимания заслуживает Родина-мать. В русле избранной нами

темы отметим воплощение этого образа в творчестве Е. В. Вучетича, в частности в комплексе на Мамаевом кургане в Волгограде и в Киеве на правом берегу Днепра (рис. 10). Последний монумент представляет собой колоссальную стальную фигуру, в правой руке держащую меч, а в левой — щит с гербом СССР. Силуэт этой фигуры ассоциируется с образом Оранты, но, как и в случае с белгородским Владимиром, жест здесь усиливается атрибутами, в данном случае — щитом и мечом. Так религиозная иконография в советском искусстве могла трансформироваться в олицетворение новой героической мифологии Победы, безусловно народного триумфа.

Если задуматься над подлинным смыслом всего этого, то напрашивается параллель с известным комплексом классической Античности — афинским Акрополем. По описаниям этого шедевра древнегреческого искусства и архитектуры известно, что приходивших туда паломников вначале встречала статуя Афины-Воительницы (Промехос) с копьем, а затем, войдя в здание Парфенона, они видели перед собой изваяние Афины-Девы (Парфенос), которая, впрочем, выглядела не менее воинственно. Во всяком случае, даже когда в сверхмонументе заявлена гуманистическая тема, даже когда его иконография сближается с христианским каноном, даже когда это прямое воплощение образа религии, его нечеловеческий масштаб переносит нас в дохристианские времена, в эпоху почитания статуй.

Князь Владимир (здесь — историческая личность, не памятник) своим примером продемонстрировал, что случается в процессе обращения из язычества в христианство. Наблюдается, помимо всего прочего, уничтожение статуй:

Наставленный Херсонским Митрополитом в тайнах и нравственном учении Христианства, Владимир спешил в столицу свою озарить народ светом крещения. Истребление кумиров служило приуготовлением к сему торжеству: одни были изрублены, другие сожжены. Перуна, главного из них, привязали к хвосту конскому, били тростями и свергнули с горы в Днепр. Чтобы усердные язычники не извлекли идола из реки, воины Княжеские отгаликивали его от берегов и проводили до самых порогов (и сие место долго называлось Перуновым). Изумленный народ не смел защитить своих мнимых богов, но проливал слезы, бывшие для них последнею данию суеверия: ибо Владимир на другой день велел объявить в городе, чтобы все люди Русские, Вельможи и рабы, бедные и богатые шли креститься — и народ, уже лишенный предметов древнего обожания, устремился толпами на берег Днепра, рассуждая, что новая Вера должна быть мудрою и святою, когда Великий Князь и Бояре предпочли ее старой Вере отцев своих [7, с. 153].



Рис. 10. Родина-мать. 1981. Е. В. Вучетич, В. З. Бородай. Киев

В дальнейшем история показала, что подобное «истреблении идолов» происходит после революций и государственных переворотов, в результате смены идеологий, как это было в нашей стране и в ряде других государств, где общество доходило в своем развитии до стадии агрессивного отношения к объектам культурного наследия. Если мы характеризуем уничтожение скульптуры как негативный симптом в любом случае (даже когда речь идет о явно неудачных и даже бездарных произведениях), должно ли это означать, что ни один памятник, даже самый ужасный, нельзя сдвигать с места?

Ответ на этот вопрос таков: нужно сохранять все объекты культуры, невзирая на их качество, и если перемещать их, то в специально отведенные для этого места, хотя бы в какой-нибудь парк или на пустырь, как это иногда происходит. Напомним, что в Москве есть хороший пример подобного сохранения потерявшей актуальность скульптуры — парк Музеон, в котором советские монументы, снятые с пьедесталов (в том числе и Дзержинский с Лубянской площади), украшают лужайки и газоны. Даже такой буржуазный вариант безусловно лучше, чем то, что происходит, например, на Украине с разрушением памятников Ленину и заменой их на новые монументы, посвященные новым историческим «героям». Энергичная борьба с идолами, замена одного мифа другим — это бесконечная история, которая, увы, никого ничему не научила.

Возможно, московский памятник князю Владимиру в будущем все-таки найдет себе уютное местечко под деревьями Музеона, а может, наоборот, рядом с ним на Боровицкой площади вырастет целый сонм выдающихся государственных деятелей. Сейчас сложно сказать. Но ясно одно — симптомы монументальности столь активно развиваются в наше время, что мы сможем увидеть и оценить по достоинству еще много замечательных примеров неистового увековечивания и почитания новых бронзовых изваяний. И, как бы к ним ни относились, это яркий документ эпохи.

В завершение вновь процитируем В. С. Турчина: «За редким исключением буржуазная культура не приемлет форм монумента как выражения широких общественных идеалов. Минуло то время, когда буржуазия хотела говорить от имени всего общества. Социальная база монумента в буржуазном обществе рухнула» [3, с. 157].

Странно, но эти слова, в 1982 г., наверное, бывшие необходимой формальностью в контексте условностей советского искусствознания, сегодня воспринимаются простым и мудрым объяснением того положения, в котором теперь оказалась монументальная скульптура.

## Литература

1. Москвичи назвали памятник князю Владимиру лучшим в 2016 году // Российское военно-историческое общество. URL: <http://rvio.histrf.ru/activities/news/item-3391> (дата обращения: 12.05.2017).
2. Володихин Д. М. Святой Владимир, гость с юга // Православный журнал «Фома». URL: <http://foma.ru/svyatoy-vladimir-gost-s-yuga.html> (дата обращения: 12.05.2017).
3. Турчин В. С. Монументы и города. Взаимосвязь художественных форм монументов и городской среды. М.: Советский художник, 1982. 160 с.
4. Слово Святейшего Патриарха Кирилла на церемонии открытия памятника святому равноапостольному великому князю Владимиру в Москве // Русская Православная Церковь: официальный сайт Московского Патриархата. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/4660371.html> (дата обращения: 12.05.2017).

5. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Языки славянской культуры, 2004. Т. 14: Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1834–1847. 768 с.
6. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: В 2 т. М.: Прогресс-Традиция, 2002. Т. 2. 672 с.
7. Карамзин Н. М. История государства Российского: В 12 т. М.: Наука, 1989. Т. 1. 640 с.

**Для цитирования:** Котломанов А. О. Монументальность новой русской скульптуры. Эпизод 1: памятник князю Владимиру // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2017. Т. 7. Вып. 3. С. 342–359. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2017.305

## References

1. Moskvichi nazvali pamiatnik kniaziu Vladimiru luchshim v 2016 godu [Muscovites named the monument to Prince Vladimir best in 2016]. *Rossiiskoe voenno-istoricheskoe obshchestvo* [The Russian military-historical society]. Available at: <http://rvio.histrf.ru/activities/news/item-3391> (accessed: 12.05.2017). (In Russian)
2. Volodikhin D. M. Sviatoi Vladimir, gost' s iuga [St. Vladimir, a guest from the south]. *Pravoslavnyi zhurnal «Foma»* [Orthodox magazine Foma]. Available at: <http://foma.ru/svyatoy-vladimir-gost-s-yuga.html> (accessed: 12.05.2017). (In Russian)
3. Turchin V. S. *Monumenty i goroda. Vzaimosviaz' khudozhestvennykh form monumentov i gorodskoi sredy* [Monuments and cities. The relationship of monumental forms and the urban environment]. Moscow, Soviet Artist Publ., 1982. 160 p. (In Russian)
4. Slovo Sviateishego Patriarkha Kirilla na tseremonii otkrytiia pamiatnika sviatomu ravnoapostol'nomu velikomu kniaziu Vladimiru v Moskve [The word of His Holiness Patriarch Kirill at the opening ceremony of the monument to the Holy Equal-to-the-Apostles Grand Duke Vladimir in Moscow]. *Russkaia Pravoslavnaia Tserkov': ofitsial'nyi sait Moskovskogo Patriarkhata* [Russian Orthodox Church: official website of the Moscow Patriarchate]. Available at: <http://www.patriarchia.ru/db/text/4660371.html> (accessed: 12.05.2017). (In Russian)
5. Zhukovskii V. A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: V 20 t.* [Complete works and letters. In 20 vol.] Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury, 2004. Moscow, Languages of Slavic Culture Publ., 2004, vol. 14. Dnevniky. Pis'ma-dnevniky. Zapisnye knizhki [The Diaries. Letters-diaries. Notebooks]. 1834–1847. 768 p. (In Russian)
6. Ikonnikov A. V. *Arkhitektura XX veka. Utopii i real'nost': V 2 t.* [Architecture of the XX century. Utopia and Reality]. Vol. 2. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2002. 672 p. (In Russian)
7. Karamzin N. M. *Istoriia gosudarstva Rossiiskogo* [History of the Russian State]. In 12 vol. Vol. 1. Moscow, Nauka Publ., 1989. 640 p. (In Russian)

**For citation:** Kotlomanov A. O. The monumentality of new russian sculpture. Episode 1: monument to prince Vladimir. *Vestnik SPbSU. Arts*, 2017, vol. 7, issue 3, pp. 342–359. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2017.305

Статья поступила в редакцию 15 апреля 2017 г.;  
принята в печать 26 мая 2017 г.

## Контактная информация

Котломанов Александр Олегович — кандидат искусствоведения; [kotlomanov@yandex.ru](mailto:kotlomanov@yandex.ru)  
Kotlomanov Alexander O. — PhD; [kotlomanov@yandex.ru](mailto:kotlomanov@yandex.ru)